



Enthymema XXV 2020

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

Università degli studi di Siena

Abstract – Lo scopo di questo lavoro è delineare un metodo microanalitico per osservare il modo in cui l'io lirico costruisce la propria personalità dialogando con un interlocutore immaginario o reale. Rifacendomi alle tesi della positioning theory, sostengo che questo dialogo si può scomporre in una serie di posizioni, di atti illocutori e di storylines che gli interlocutori generano continuamente nel flusso del discorso, e grazie ai quali costruiscono per sé stessi e per l'altro delle microidentità locali sottoposte a un processo di continua negoziazione. Confronto poi le tesi della positioning theory, nonché i suoi risultati analitici, alla teoria stilistica bachtiniana e alla sua applicazione nel saggio su Dostoevskij. Infine, sfruttando gli strumenti messi a disposizione da questo metodo, commento un testo tratto dalla raccolta *Voi* di Umberto Fiori, "Non dite che mi siete indifferenti...".

Parole chiave – Soggetto lirico; Positioning theory; Bachtin; Umberto Fiori; *Voi*.

Abstract – The aim of this paper is to outline a microanalytical method to observe the way in which the lyrical subject builds his own personality by dialoguing with an imaginary or real interlocutor. Referring to positioning theory, I argue that this dialogue can be analyzed as a series of positions, illocutionary acts and plots that the interlocutors continuously generate in the flow of speech, in order to build local micro-identities subjected to a process of continuous negotiation. Then I compare some thesis of positioning theory with the Bakhtinian stylistic theory and its application in the essay about Dostoevsky. Finally, I use the tools provided by this method to analyze the poem "Non dite che mi siete indifferenti..." (*Voi*) by Umberto Fiori.

Keywords – Lyrical subject; Positioning theory; Bakhtin; Umberto Fiori; *Voi*.

Tasca, Matteo. "«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 445–63.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13691>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

Università degli studi di Siena

*Per quanto silenzioso, questo esercizio era
tuttavia una conversazione e non una
meditazione; la mia solitudine, un salotto
mentale in cui non la mia propria persona ma
interlocutori immaginari governavano le mie
parole ...*

M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*

1.

Nel corso di queste pagine mi propongo di delineare un metodo di analisi del testo poetico che integri gli strumenti tradizionali della stilistica e della retorica con la positioning theory, un orientamento teorico delle scienze sociali elaborato da Luk van Langenhove e Rom Harré nel volume *Positioning Theory: Moral Context of Intentional Action*. La mia ricerca deve molto (se non tutto) ai lavori di Carmen Dell'Aversano intitolati ««Positioning theory» e critica letteraria» e *L'analisi posizionale del testo letterario*, nei quali l'autrice propone di analizzare il personaggio letterario sfruttando gli strumenti forniti dalla positioning theory. Ciò che spero è di poter estendere le osservazioni di Dell'Aversano anche all'analisi del soggetto lirico, che considero ontologicamente affine al personaggio. In questo senso concordo con l'approccio di Vendler, che in *Poems, Poets, Poetry. An Introduction and Anthology* attribuisce all'io poetico la stessa natura finzionale e drammaturgica dei personaggi del romanzo o del teatro. Inoltre, Vendler sottolinea come il testo poetico non vada considerato come una sorta di emanazione di un io preesistente al testo, che nel tentativo di esprimere sentimenti o stati psicologici dà vita ai versi; piuttosto, il soggetto lirico inizia ad esistere solo *dopo* il testo: esiste come effetto prodotto dal discorso poetico, generato dal flusso di posizioni e stilemi di cui si compone l'opera, nella quale si definisce una personalità collocata nel tempo e nello spazio e la si inserisce all'interno di una trama di eventi, per quanto minimi o esclusivamente interiori. In quest'ottica, l'io lirico è un *effetto di persona* che sopravviene al testo, e non il nucleo psicologico-esistenziale da cui scaturisce la poesia.

La prima idea che accolgo del lavoro di van Langenhove e Harré è la loro visione costruzionista della soggettività, secondo la quale il soggetto non possiede un'essenza propria, ma si definisce nelle relazioni che intrattiene con altri individui. Questo significa che un soggetto non possiede alcun contenuto originario né stabile, ma si costruisce e ricostruisce continuamente all'interno delle interazioni discorsive in cui è inserito. La soggettività dunque non viene concepita come un'istanza solipsista, in cui l'individuo sia libero di determinarsi e autofondato, oppure sia fornito di una identità che, perlomeno nelle sue linee essenziali e fondanti, rimanga costante nel tempo. Al contrario, questi autori – ma in generale tutti quelli che si rifanno alla prospettiva costruzionista – sostengono l'idea della non identità del soggetto con sé stesso: considerano l'identità non come qualcosa di dato, ma come un tentativo finzionale di dare continuità e coerenza al pullulare delle personalità locali che nascono e muoiono nel corso delle interazioni. Questa finzione viene realizzata tramite la selezione di sentimenti provati, riflessioni su noi stessi ed eventi del passato, funzionali alla costruzione

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

identitaria del momento, mentre tutti gli altri sentimenti, riflessioni ed eventi che la contraddirebbero vengono temporaneamente scartati. Trattandosi di una finzione, il suo fondamento è socio-ontologico, ovvero ha consistenza solo se viene socialmente riconosciuta.

Partire da un simile presupposto per l'analisi dei testi letterari permette dunque

di rinnovare l'immagine (di evidente ascendenza romantica, ma tuttora egemonica) del personaggio letterario come individuo sostanzialmente isolato e autonomo, sostituendola con un modello in cui trovano spazio le molteplici influenze relazionali e discorsive che contribuiscono a costruirne l'identità. (Dell'Aversano, «Positioning theory» 394)

2.

Presenterò ora il concetto di *posizione*, che certamente costituisce la principale novità teorica introdotta dalla positioning theory. Van Langenhove e Harré definiscono una posizione come

a complex cluster of generic personal attributes, structured in various way, which impinges on the possibilities of interpersonal, intergroup, and even intrapersonal action through some assignment of such rights, duties and obligations to an individual as are sustained by the cluster. (1)

Una posizione dunque consiste in una certa configurazione di attributi personali, diritti, doveri e obbligazioni, virtualmente a disposizione di ciascun individuo; in pratica però la possibilità di occupare una certa posizione è legata a numerosi fattori, come la classe sociale, il ruolo, la situazione, le posizioni precedentemente occupate da un soggetto in quello stesso contesto interazionale. Occupare una posizione desiderata rappresenta dunque il principale obiettivo strategico degli interlocutori, poiché di fatto la posizione determina la loro identità all'interno dello scambio, ponendoli nell'ordine morale e assegnando loro la visione del mondo che caratterizzano quella posizione:

Once having taken up a particular position as one's own, a person inevitably sees the world from the vantage point of that position and in terms of the particular images, metaphors, storylines and concepts which are made relevant within the particular discursive practice in which they are positioned [...]. An individual emerges through the processes of social interaction, not as a relatively fixed end product but as one who is constituted and reconstituted through the various discursive practices in which they participate. Accordingly, who one is, that is, what sort of person one is, is always an open question with a shifting answer depending upon the positions made available within one's own and others' discursive practices. (Harré e van Langenhove 35)

Un'altra caratteristica fondamentale delle posizioni è quella di essere relazionali, il che ostacola non poco la libera iniziativa dei partecipanti. Ad ogni azione di autoposizionamento, infatti, corrisponde un'automatica richiesta di posizionamento rivolta agli altri membri del gruppo, i quali possono decidere se accettare il posizionamento che gli è stato assegnato, oppure se rifiutarlo e riposizionarsi, avanzando a loro volta una nuova richiesta di posizionamento nei confronti degli altri. Ad esempio, se uno degli interlocutori desidera occupare la posizione di vittima, implicitamente richiederà all'altro di occupare quella del carnefice (se è lui l'origine del danno) o del consolatore (se il danno viene dall'esterno). Questo a sua volta può decidere se accettare quella posizione, riconoscendo diritti, doveri e obbligazioni che essa comporta (nel caso del carnefice, ad esempio, ammettere di essere stato crudele, nel caso del consolatore empatizzare con la vittima e compatirla); oppure può rifiutare quella posizione, negandone la validità (il carnefice può riposizionarsi affermando di aver agito per il bene dell'altro) o cambiando del tutto argomento (al consolatore è successa una cosa più

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

grave, per cui è lui a voler occupare la posizione di vittima, oppure rifiuta l'investimento emotivo che l'altro gli richiede e preferisce parlare del tempo).

In questo modo la *positioning theory* modella l'interazione come il continuo crearsi e distruggersi di identità locali che vengono negoziate dai partecipanti. La concezione delle posizioni come «*ever-shifting patterns*» (Harré e van Langenhove 1) è un punto teorico di particolare importanza, in quanto costituisce un elemento di forte discontinuità rispetto al concetto di *ruolo*, precedentemente impiegato dalle scienze sociali per interpretare il comportamento degli individui all'interno delle microinterazioni.

The concept of positioning can be seen as a dynamic alternative to the more static concept of role. Talking of positions instead of roles fits within the framework of an emerging body of new ideas about the ontology of social phenomena. (Harré e van Langenhove 14)

Introdotta dagli studi di Goffman e Garfinkel alla fine degli anni Sessanta, l'idea di ruolo ha apportato un contributo decisivo allo studio delle interazioni, ma presuppone una visione drammaturgica e fortemente omologante dello scambio sociale. Infatti, ponendo l'accento sulla forza normativa che ogni ruolo esercita sugli individui, questo approccio minimizza la possibilità degli scarti e delle scelte personali e restringe le possibilità d'azione all'interno di canovacci standardizzati, che ciascun partecipante alla *routine* è portato a rispettare. Dunque, mentre la prospettiva drammaturgica, col suo concetto di ruolo, punta a riconoscere caratteristiche generali e condivise dai soggetti, la *positioning theory* elabora uno strumento analitico molto più duttile, che consente di osservare la moltitudine di idiosincrasie appartenenti ad ogni scambio sociale reale. «Fluid positionings, not fixed roles, are used by people to cope with the situation they usually find themselves in» (Harré e van Langenhove 17).

In ogni caso, per valutare il significato di un certo scambio sociale ciò che conta non è semplicemente la posizione che l'individuo occupa o desidera occupare in quel momento. Secondo van Langenhove e Harré infatti la posizione del soggetto si trova in rapporto di interdipendenza con altri due fattori: la forza illocutoria dell'atto linguistico e la *storyline*, ovvero la sequenza delle posizioni occupate e degli atti linguistici eseguiti in precedenza.

Con *forza illocutoria* si intende, nella terminologia di Austin, «l'esecuzione di un atto *nel* dire qualcosa» (Austin 75), ovvero il suo potere di modificare il contesto in cui è stato pronunciato. Gli atti illocutori dunque consistono nel «fare una domanda o rispondere ad essa, fornire un'informazione o un'assicurazione o un avvertimento, annunciare un verdetto o un'intenzione, pronunciare una condanna ...», e vanno tenuti ben distinti dagli effetti perlocutori della lingua, che invece consistono nello stupire, rattristare, far preoccupare, spaventare, ecc. Questo significa che, ai fini di interpretare il significato di un certo scambio, è di primaria importanza stabilire se un certo individuo si sta rivolgendo al suo interlocutore con un consiglio, una semplice richiesta, oppure un ordine. Solo in questo modo, infatti, è possibile comprendere come un interlocutore intende usare un certo enunciato e quali finalità pragmatiche si ripropone di ottenere.

Van Langenhove e Harré, inoltre, insistono sulla centralità della *storyline*, poiché il significato attuale di un certo posizionamento o la sua forza illocutoria sono strettamente legati ai precedenti posizionamenti e atti illocutori eseguiti dai parlanti nel corso dell'interazione. Si delinea così quello che i due autori definiscono il *positioning triangle*, nel quale ciascun elemento («position/act-action/storyline», 20) si trova in un rapporto di reciproca influenza con gli altri due. In questa maniera avviene l'interazione tra tre diversi livelli, che potrei definire strategico, enunciativo e narrativo, da cui risulta il significato pragmatico complessivo di un'azione sociale.

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

3.

Dopo aver esposto i concetti principali della positioning theory, vorrei adesso discutere in maniera più approfondita alcune questioni legate al suo utilizzo nello studio della letteratura. Benché ormai dovrebbe risultare scontato, sarà bene sottolineare che il primo collegamento tra positioning theory e analisi letteraria è la natura linguistica del loro oggetto. Alcune sollecitazioni in questa direzione vengono dagli stessi promotori della teoria: nell'articolo "Recent Advances in Positioning Theory", ad esempio, Harré et al. additano la via di una possibile collaborazione tra positioning theory e narratologia, soprattutto per quanto riguarda l'analisi delle storylines.

Narratological analysis reveals the normative constraints on the unfolding of a story-line, constraints which are expressible in the alternative language of locally valid patterns of rights and duties. (6)

Qualche anno prima, Bamberg aveva già tentato di includere il concetto di *positioning* all'interno dell'analisi narratologica, individuando tre differenti livelli di posizionamento:

1. *How are the characters positioned in relation to one another within the reported events?* At this level, we attempt to analyze how characters within the story world are constructed in terms of, for example, protagonists and antagonists or as perpetrators and victims [...].
2. *How does the speaker position him- or herself to the audience?* At this level, we seek to analyze the linguistic means that are characteristic for the particular discourse mode that is being employed [...].
3. *How do narrators position themselves to themselves?* How is language employed to make claims that the narrator holds to be true and relevant above and beyond the local conversational situation? [...] In constructing the content and one's audience in terms of role participants, the narrator [...] constructs a (local) answer to the question: "Who am I?" Simultaneously, however, we must caution that any attempted answer to this question is not one necessarily holds across contexts, but rather is a project of limited range. (337)

Bamberg ha poi sviluppato queste premesse in un successivo volume, intitolato *Selves and Identities in Narrative and Discourse* (Bamberg et al). Sia Harré che Bamberg, dunque, sembrano privilegiare un'applicazione macroanalitica della positioning theory (Kayı-Aydar 100), che prenda in considerazione un *corpus* testuale o discorsivo piuttosto ampio e valuti l'accumulo di posizioni che un soggetto ha assunto nel tempo. Il risultato sarà quindi riconoscere posizioni abbastanza stabilizzate nell'esperienza degli individui, mostrandone lo sviluppo coerente oppure lo scontro con altre posizioni ricorrenti.

Nonostante la collaborazione tra positioning theory e narratologia possa dar vita a risultati interessanti, gli studi in questione trascurano però una delle novità teoriche più preziose della positioning theory, ovvero la natura delle posizioni come «ever-shifting patterns» (Harré e van Langenhove 1), che consente loro di scomporre e analizzare i fenomeni interazionali ad una scala d'osservazione estremamente ridotta. Concordando con Dell'Aversano, infatti, sostengo che la positioning theory possa dare i frutti migliori, e soprattutto possa restare coerente con i suoi principi teorici, nel momento in cui viene applicata su scala microanalitica, consentendo così di rappresentare la natura continuamente mobile del processo che porta alla costruzione di microidentità locali.

Il fatto che gli interpreti tendano a non considerare questo aspetto delle posizioni può servire a spiegare la «scarsissima produttività ermeneutica che, malgrado le sue promettenti premesse teoriche, la *positioning theory* ha dimostrato finora» (Dell'Aversano, ««Positioning theory»» 410). In effetti le applicazioni più interessanti della teoria, afferenti al campo della ricerca pedagogica o della psicologia infantile, mirano a stabilire un legame tra un

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

posizionamento ricorrente assunto dallo scolaro e i disturbi dell'apprendimento, perlopiù trascurando un'attenta analisi degli scambi discorsivi. Il motivo principale di questa lacuna va certamente riconosciuto nel fatto che né nell'opera di van Langenhove e Harré, né in alcuno degli studi successivi, gli autori si preoccupano di fornire una strumentazione analitica che permetta di svolgere questo compito. La lacuna è tanto più grave, se si pensa che in effetti questi strumenti esistono già, e sono messi a disposizione dello studioso «da due discipline (una molto antica, l'altra decisamente più recente) che si propongono proprio il fine, circoscritto ma tutt'altro che superfluo, di descrivere al massimo possibile livello di dettaglio le microstrutture dell'espressione e dell'interazione verbale: la retorica e l'analisi della conversazione» (Dell'Aversano, ««Positioning theory»» 411).

La retorica infatti fornisce una descrizione estremamente esaustiva delle componenti del linguaggio e dei loro possibili usi: oltre ad analizzare la forma assunta dal discorso, tramite il riconoscimento di tropi e figure (*elocutio*), fornisce anche i mezzi per interpretare che valore ha e quali reazioni può suscitare la scelta di un certo argomento (*inventio*), e secondo quale criterio questi argomenti vanno ordinati nel corso del discorso (*dispositio*). Bisogna dedurre quindi che lo stile ha delle implicazioni posizionali, per cui un parlante sa bene che se vuole occupare una certa posizione non dovrà solo dire la cosa giusta, ma dovrà farlo anche in una forma adeguata. Allo stesso modo, dal punto di vista dell'analisi letteraria, si può dire che una certa scelta stilistica comporta una diversa sfumatura posizionale. La retorica classica, d'altronde, aveva precisa cognizione delle sue implicazioni etopoietiche, ovvero del fatto che ogni discorso proietta sull'uditorio una certa immagine dell'oratore, e che la qualità di questa immagine è uno strumento fondamentale di persuasione (Mortara Garavelli 27). Indicazioni in questo senso si trovano già nella *Retorica* di Aristotele, nella quale viene dato ampio spazio alla questione dell'*éthos* – inteso come le inclinazioni, la moralità, le qualità interiori che l'oratore tenta di attribuirsi nel corso del discorso –, sottolineandone la sua rilevanza pragmatica.

L'analisi della conversazione invece è un approccio della linguistica pragmatica le cui basi teoriche e metodologiche sono state fornite da Harvey Sacks, in una serie di lezioni tenute all'Università della California tra il 1964 e il 1975, anno in cui Sacks muore in un incidente stradale. Questa disciplina consente di analizzare dialoghi reali (Sacks lavorava su registrazioni di conversazioni effettivamente avvenute) a partire dalle loro componenti minime e dalle loro logiche procedurali; in questo modo, nella massa apparentemente informe delle interazioni discorsive vengono riconosciute delle attività metodiche ricorrenti, che regolano gli scambi e ne assicurano l'interpretabilità da parte dei partecipanti.

4.

Prima di passare ad un esempio concreto di analisi vorrei chiarire un punto che può causare delle perplessità circa l'applicazione della positioning theory alla lettura di un testo poetico. Nel corso di queste pagine ho sempre fatto riferimento ad un tipo di analisi che prende in considerazione l'interazione tra due o più persone, mentre nella maggior parte dei casi una poesia è costituita dal discorso di un solo personaggio monologante, privo di interlocutori. Questa obiezione non viene smentita neppure dalle osservazioni di Bamberg, secondo cui il narratore si trova costantemente in relazione con il pubblico (punto 2 dell'elenco sopra riportato) e con sé stesso (punto 3). È evidente infatti che il pubblico si trova su un piano ontologico diverso dal narratore/io lirico, per cui sarebbe una forzatura parlare di interazione discorsiva nei termini che abbiamo utilizzato sin qui. Allo stesso modo, neanche il posizionarsi del narratore rispetto a sé stesso può essere interpretato come un dialogo reale tra voci differenti.

Tuttavia, secondo la definizione di van Langenhove e Harré, l'attività di posizionamento avviene non solo tra individui o tra gruppi, ma anche a livello *intrapersonale* («interpersonal,

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

intergroup, and even intrapersonal action», 1). Ciò è possibile in quanto questo approccio modella la struttura della coscienza come uno spazio discontinuo e dialogico:

we conceptualize the self in terms of a dynamic multiplicity of relatively autonomous *I* positions in an imaginal landscape. In its most concise form this conception can be formulated as follows. The *I* has the possibility to move, as in a space, from one position to the other in accordance with changes in situation and time ... The *I* has the capacity to imaginatively endow each position with a voice so that dialogical relations between positions can be established ... As different voices these characters exchange information about their respective *Mes* and their worlds, resulting in a complex, narratively structured self. (Hermans et al. 28-29)

Inoltre, secondo Harré et al., il discorso intimo è profondamento intriso di valutazioni e ingiunzioni che hanno origine nel discorso pubblico e che vengono interiorizzate dall'individuo sotto forma di voci o figure immaginarie:

Following a Vygotskian framework, private discourse should be viewed as being shaped by, and stemming from, public discourse. Consequently, the meaning and structure of private discourse has to be looked at within a cultural context, and in relation to the larger normative system in which a person lives. (26)

Questa tesi trova conferma in una precedente ricerca dell'antropologo sociale Caughey, che in una serie di ricerche sul campo tra popoli occidentali e non occidentali ha riscontrato l'esistenza di «mondi sociali immaginari» interni ai soggetti, e composti da tre tipi di figure interiorizzate di parenti, amici, persone che stimiamo o a cui riconosciamo autorità, ecc. In quest'ottica, dunque, sarebbe possibile leggere un soliloquio o un flusso di coscienza come un'interazione tra interlocutori immaginari, che, discutendo, assumono delle posizioni l'uno nei confronti dell'altro.

5.

A questo punto non possiamo fare a meno di rilevare che la prospettiva analitica appena delineata non è completamente inedita nella critica letteraria, ma presenta numerosi punti di contatto con la teoria del soggetto e con il metodo stilistico proposti da Bachtin e dai membri del suo circolo.¹

Per quanto riguarda la soggettività, in *Freudismo* Vološinov sostiene che la coscienza non sia altro che il luogo in cui si scontrano e dialogano istanze discorsive provenienti dall'esterno e interiorizzate, mentre l'inconscio sarebbe la sede di una coscienza non ufficiale, risultato della repressione operata dal discorso ufficiale contro discorsi potenzialmente sovversivi. Secondo Vološinov infatti l'interiorità del soggetto è il prodotto delle relazioni discorsive,

¹ Era un gruppo informale di pensatori riuniti attorno a Bachtin nel 1918, che affrontavano questioni legate perlopiù all'applicazione del marxismo all'analisi letteraria, alla psicologia e alla linguistica. Oltre che nei lavori di Bachtin, il pensiero del circolo è contenuto nei numerosi saggi pubblicati a nome di Valentin N. Vološinov e Pavel N. Medvedev. È molto probabile in realtà che le loro opere siano state scritte in collaborazione o totalmente da Bachtin, il quale non godendo di una grande reputazione presso il regime sovietico non poteva permettersi di pubblicare tesi poco in accordo con l'ortodossia marxista. Nel corso della mia discussione per brevità userò semplicemente il nome dell'autore sotto cui il libro è stato pubblicato. Il lettore tenga però conto che il loro pensiero costituisce un organismo unico, risultato delle discussioni nel circolo, per cui le loro opere vanno interpretate l'una alla luce dell'altra.

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

nella cui dinamica si elaborano tutti gli elementi del contenuto e della forma del nostro discorso interno ed esterno, l'intero repertorio dei giudizi di valore, l'insieme dei punti di vista, delle modalità di approccio, ecc., grazie ai quali facciamo luce a noi stessi e agli altri sulle nostre azioni, desideri, sentimenti, sensazioni. (539)

Dunque, dato che «Il linguaggio [...] è il *dispositivo oggettivo* in base al quale è dato il contenuto della psiche umana» (535), ogni tentativo di analizzare l'individuo dovrà passare non per lo studio della psicologia, bensì degli usi linguistici vivi e della sociologia.

Restando fedele a queste premesse, in un altro saggio Vološinov propone una teoria stilistica in grado di risalire alla struttura dialogica immanente a qualunque enunciazione:

Il dialogo – lo scambio verbale – rappresenta la forma più naturale di linguaggio. Ma possiamo dire addirittura che le enunciazioni di uno stesso parlante che si prolungano per un certo tempo [...] hanno di monologico soltanto la forma esterna. La loro essenza, la loro costruzione semantica e stilistica sono dialogiche. (“Stilistica” 1901)

Come nella *positioning theory*, inoltre, il dialogo non avviene solo tra individui (nelle microinterazioni) o tra gruppi (i conflitti tra classi sociali), ma anche a livello intrapersonale, tramite la creazione di interlocutori immaginari:

Sia il discorso interiore che quello esteriore sono ugualmente orientati verso l'«altro», verso l'«ascoltatore». Sia il parlante sia l'ascoltatore sono i partecipanti consapevoli dell'evento dell'enunciazione ed occupano in esso posizioni distinte. L'enunciazione artistica, cioè l'opera letteraria, è un fenomeno non meno sociologico dell'enunciazione della vita quotidiana (1891).

Chiaramente non si può ignorare l'esistenza di differenze macroscopiche tra la prospettiva di van Langenhove e Harré e alcune tesi dei membri del circolo Bachtin. Questi infatti dimostrano una grande fiducia nel valore scientifico della sociologia marxista, sulla quale fondano qualunque altro tipo di sapere; per questa ragione il loro interesse principale è riconoscere nelle enunciazioni degli individui i conflitti della pluridiscorsività sociale, fornendo un quadro i cui molteplici frammenti, pur interagendo tra loro in forme complesse, sono relativamente stabili nel tempo. La visione che ne deriva è quella di un soggetto attraversato da fratture ma tutto sommato rigido, poiché, se è vero che i conflitti interni non sono che lo specchio dei conflitti nel discorso pubblico (i quali a loro volta nascono dai conflitti di classe), è anche vero che il discorso pubblico non muta con la stessa rapidità delle enunciazioni in uno scambio faccia a faccia. Al contrario, come abbiamo potuto vedere, la *positioning theory* si focalizza principalmente sulle microinterazioni, ha un approccio pragmatico e punta a ricostruire non solo i significati che si generano nelle interazioni momento per momento, ma anche le scelte strategiche compiute dagli interlocutori per occupare la posizione che desiderano.

Quello che mi preme sottolineare, però, è che, date le indiscutibili affinità tra le due prospettive, osservare il modo in cui la teoria stilistica di Vološinov è stata impiegata può fornire utili spunti a una proposta di analisi testuale fondata sulla *positioning theory*. I frutti di questa applicazione si ritrovano senz'altro nel saggio su *Dostoevskij*, nel quale Bachtin riconosce la natura dialogica dell'architettura (l'impianto *polifonico*) e dello stile nelle opere dostoevskiane. Per ovvi motivi di spazio non ripercorrerò per intero le tesi del libro, ma mi concentrerò sul concetto di maggior interesse per il mio discorso, ovvero quello di microdialogo.

Ecco come Bachtin lo definisce:

I rapporti dialogici sono possibili non solo tra enunciazioni intere (relativamente); l'approccio dialogico è possibile anche verso qualsiasi parte significativa dell'enunciazione, perfino verso la singola parola, se essa è percepita non come parola impersonale della lingua, ma come segno di

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

un'altra posizione semantica, come rappresentante di un'altra enunciazione, cioè se noi sentiamo in essa la voce altrui. Perciò i rapporti dialogici possono insinuarsi all'interno dell'enunciazione, persino all'interno della singola parola, se in essa si scontrano dialogicamente due voci (il microdialogo [...]). (239)

Dunque nel microdialogo possiamo ritrovare non solo la scala di osservazione che ci interessa (appunto, quella microanalitica), ma anche la conferma che, all'interno di un soliloquio, è possibile individuare delle tracce di dialogo, e quindi interpretare i singoli enunciati come risposte ad altri enunciati immaginari, di cui non resta alcuna testimonianza verbale esplicita. In termini posizionali, ciò significa che il soggetto monologante sente che il proprio interlocutore immaginario gli ha assegnato una certa posizione, per cui può decidere se accettarla o controposizionarsi. Riporto adesso un breve passo, nel quale Bachtin analizza i primi periodi delle *Memorie dal sottosuolo*:

«Sono un uomo malato... Sono un uomo maligno. Non sono un uomo attraente». Così comincia la confessione. Sono da notare i puntini e il brusco cambiamento di tono dopo di essi. L'eroe comincia con un tono alquanto lamentoso «sono un uomo malato», ma subito si stizzisce di questo tono: sì, egli si lamenta e ha bisogno di compassione, cerca questa compassione negli altri, ha bisogno degli altri! Ma qui avviene una brusca svolta dialogica, un tipico mutamento d'accento, caratteristico di tutto lo stile delle «Memorie»: è come se l'eroe volesse dire: voi, forse, avete immaginato alla prima parola che io cerco la vostra compassione, ma eccovi qui: io sono un uomo maligno, sono un uomo antipatico! È caratteristico l'accrescersi del tono negativo (in senso ostile agli altri) sotto l'influenza della anticipata reazione altrui. Simili brusche svolte portano sempre ad un accumularsi di parole ostili o, in ogni caso, non benevole verso gli altri, che vanno sempre più rafforzandosi. (298-99)

L'analisi proposta da Bachtin mi sembra impeccabile. Tuttavia, il difetto principale del suo approccio è che, nonostante il compatto edificio teorico da cui è sorretto, al momento dell'applicazione si sostiene più sul geniale intuito del critico che su un vero repertorio analitico. Fatta eccezione per qualche termine che, nella teoria stilistica esposta da Vološinov, assume un valore tecnico (come *intonazione* o *accento*, *parola* e *enunciato* – quest'ultimo ripreso dalla linguistica di Jakubinskij), Bachtin costruisce volta per volta i suoi strumenti critici, a seconda delle difficoltà che gli pone il brano in analisi. Questo fa sì che lo svolgimento dell'argomentazione nel *Dostoevskij* sia estremamente ricca, e complessivamente il risultato finale sia più intelligente e stimolante di qualunque studio nato dall'applicazione di categorie o strumenti critici già dati, non scaturiti dal corpo a corpo del critico-lettore con il testo; tuttavia, ciò rende anche l'esperimento bachtiniano difficilmente replicabile.

Mostrerò ora come la sua analisi possa essere facilmente tradotta nella terminologia della positioning theory, non solo per avere conferma delle affinità tra l'analisi posizionale e le idee del circolo Bachtin, ma anche per avvalorare (spero definitivamente) l'idea che è possibile risalire a una forma dialogica, e quindi a una negoziazione di posizioni, anche in un discorso senza interlocutori.

Affermando «Sono un uomo malato» l'uomo del sottosuolo sta legittimando il suo diritto a narrare, in quanto si annuncia possessore di una storia interessante (la storia della sua malattia), e allo stesso tempo assegna a sé stesso una posizione da eroe dannato (posizione latente in molti passaggi dell'opera, e talvolta esplicitamente tematizzata dal narratore: «Per voi ormai non sono un eroe, come volevo sembrare prima», 304). In questa maniera, fin dalla prima enunciazione del libro, l'uomo del sottosuolo richiama a sé un interlocutore immaginario, al quale viene assegnata la posizione dell'ammiratore pietoso. Tuttavia questo interlocutore implicito, nel corso di un'enunciazione non verbalizzata (ma della quale si potrebbe rinvenire una traccia testuale nei tre puntini di sospensione), valorizza esclusivamente l'aspetto della pietà, e riposiziona sé stesso nelle veci del compassionevole, assegnando dunque

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

all'uomo del sottosuolo la posizione di vittima. Questi a sua volta non accetta in alcun modo di essere vittimizzato, perciò si controposiziona assumendo la posa del malvagio («sono un uomo malvagio»), allo scopo di spezzare la connessione empatica di cui aveva gettato (involontariamente?) le premesse nella prima enunciazione. Conseguentemente assegna all'altro la posizione del moralista, che dovrebbe indignarsi di fronte a un cattivo. Anche in questo caso però la posizione proposta viene rifiutata, e in una sequenza non visibile l'interlocutore si riposiziona come un semplice osservatore curioso, trattando la malvagità del narratore come uno spettacolo interessante piuttosto che come atteggiamento da stigmatizzare. Tuttavia l'uomo del sottosuolo si affretta a negare anche quest'ultimo assetto dello scambio con la frase: «Non sono un uomo attraente», rifiutando in questo modo le attenzioni dell'altro.

È chiaro che per una descrizione più accurata del passo bisognerebbe poter ragionare sul testo in lingua originale, cosa vietata dalle mie limitate competenze linguistiche. Ad ogni modo mi pare che anche così, fin dalle prime battute, si può riconoscere *in nuce* uno dei conflitti basilari all'interno di *Memorie dal sottosuolo*, che consiste nell'oscillazione del narratore tra il desiderio di liberarsi dalla pietà e dal giudizio degli altri interiori, e il suo bisogno che questi altri assistano alla sua liberazione, comprendano lo sforzo eroico che l'uomo del sottosuolo sta compiendo, e in qualche modo lo ammirino. La presenza degli altri interiori è tanto profonda in lui, da aver bisogno che il suo ruolo di asociale gli sia socialmente riconosciuto.

6.

Passo ora ad analizzare un testo di Umberto Fiori intitolato “Non dite che mi siete indifferenti...”, tratto dalla raccolta *Voi* (2009).

Non dite che mi siete indifferenti,
che non ci tengo, a voi:
per non farvi male, ormai
non fiato più, non mi muovo.

Sto diventando buono
come ai giardini
la statua del generale.

Ho gli stivali istoriati
di nomi e cuoricini. Tre piccioni
mi tubano sull'elmetto.

Sul petto, sulle mostrine,
sulla mia mano tesa,
piove guano. (221-22)

Premetto qualche breve annotazione prima di passare all'analisi. Bisogna notare innanzitutto che, come avviene generalmente – ma non sempre – nell'ambito della poesia, il discorso dell'io lirico si sviluppa dall'inizio alla fine come un monologo. Questa prima osservazione, che può apparire banale, ha un peso notevole per l'interpretazione non solo di questo testo, ma direi anche per l'intera raccolta *Voi*, che pur essendo attraversata da una continua tensione dialogica, di fatto non arriva mai a forme di drammatizzazione del dettato poetico. Dato che nel contesto della poesia contemporanea il dialogo tra personaggi è una scelta stilistica possibile, autorizzata tra l'altro da modelli canonizzati (si pensi al Luzi di *Nel magma*, a Pagliarani, a certo Giudici), la scelta di Fiori di affidarsi al monologo assume un

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

carattere marcato, di cui bisognerà tener conto. Le implicazioni più immediate di questa impostazione riguardano in primo luogo lo statuto del voi: infatti nel testo in esame, così come nel resto della raccolta, il voi non è mai un'alterità dotata di parola, ma tutto quello che conosciamo dei suoi discorsi ci viene riferito dall'io lirico.² Essendo il solo ad avere diritto di parola, è l'io che assegna a sé stesso e al voi determinate posizioni, senza che il voi abbia possibilità di replica. Lo scopo dell'io, come avviene quasi sempre in poesia, è quello di proiettare una certa immagine di sé, ovvero di posizionarsi in un certo modo, ma per farlo ha bisogno di inserirsi all'interno di una relazione, in questo caso la relazione con il voi, all'interno della quale sia possibile definirsi. Poiché i posizionamenti sono sempre relazionali, infatti, il contatto con il voi costituisce un supporto identitario irrinunciabile. Sarà quindi importante chiedersi a quale strategia posizionale corrispondono i posizionamenti proposti dall'io, quali sono le sue finalità pragmatiche, e soprattutto con quale tipo di personalità poetica Fiori sta cercando di rivestire il suo io.

Non dite che mi siete indifferenti,
che non ci tengo, a voi:
per non farvi male, ormai
non fiato più, non mi muovo.

La costruzione del voi come interlocutore comincia fin dal primo verso: il voi non ha diritto di parola, i suoi pensieri e i suoi discorsi ci vengono riferiti dall'io. Al voi non solo viene attribuita una posizione «autoritaria e repressiva», esplicita in una richiesta d'amore, ma gli viene anche riconosciuto il potere di valutare la vita interiore del soggetto: la critica che il voi ha mosso all'io infatti non si colloca sul piano delle azioni, bensì su quello dei sentimenti, e ciò significa che il voi si sta arrogando il diritto di valutare la vita interiore dell'io (C. Dell'Aversano, comunicazione orale, 13 dicembre 2019). Noto fin da subito che la richiesta d'amore avanzata da un soggetto normativo, e quindi avente la forza illocutoria dell'ordine, finisce inevitabilmente per creare una situazione di doppio vincolo.³ Infatti, dato che in un rapporto d'affetto la spontaneità rappresenta un valore centrale, e non può conciliarsi con la forza illocutoria dell'ordine (*amaci!*),⁴ l'io si trova di fronte all'impossibilità di attribuire un senso univoco alla richiesta del voi, il quale sembra assegnargli contemporaneamente due posizioni contraddittorie, una basata su affetto e spontaneità, l'altra gerarchicamente organizzata e con precisi rapporti di potere. In questo assetto posizionale l'io non può né voler bene spontaneamente, perché se ama in realtà sta eseguendo un ordine, né essere un buon suddito (quindi mettere da parte la spontaneità e rimettersi alla volontà del voi), perché se lo fa viene meno all'ordine che aveva ricevuto. Vedremo in seguito quali conseguenze avrà il doppio vincolo sulla relazione io-voi.

² Per questa osservazione fondamentale, così come per i tantissimi altri spunti che mi ha fornito, sono profondamente grato a Carmen Dell'Aversano.

³ Riprendo questo concetto da Bateson et al., "Verso una teoria della schizofrenia". Perché si abbia un doppio vincolo è necessario innanzitutto che un soggetto si trovi di fronte ad un altro soggetto che abbia autorità su di lui, o con il quale abbia un forte legame affettivo. In secondo luogo, bisogna che il soggetto dotato di autorità esegua due ingiunzioni non immediatamente in contraddizione tra loro (ad esempio «sei bravo» e «non sei bravo»), ma che risultano contraddittorie «a un livello più astratto» (248), ovvero non sul piano discorsivo-semanticò, ma su quello delle implicazioni pragmatiche. Come chiarisce Bateson, infatti, non è necessario che la seconda ingiunzione sia verbalizzata, ma può consistere nella gestualità, nel tono di voce, nella forza illocutoria dell'atto, nelle «implicazioni celate in un commento verbale» (249).

⁴ Pochi componimenti prima di "Non dite che mi siete indifferenti..." il voi aveva apostrofato l'io con queste parole: «Basta con queste scene. Il bene, fallo / con l'anima e col cuore, come si deve. // Amaci, delinquente!» ("Mi dite: «In fondo...»").

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

Tornando al primo verso, dal punto di vista della strategia posizionale dell'io è importante notare che l'accusa mossa dal voi viene negata ancora prima di essere stata riportata («Non dite...»). La negazione iniziale ha lo scopo di contestare l'asserzione del voi, che si era arrogato il diritto di attribuire certi sentimenti all'io (in questo caso, l'indifferenza), senza che l'io vi si riconosca. La pretesa del voi di conoscere la vita interiore dell'io, e in base a questa di giudicarlo, è particolarmente violenta, poiché il voi si sta servendo di «una forma di sapere non verificabile per accusare l'io» e farlo sentire in colpa (C. Dell'Aversano, comunicazione orale, 13 dicembre 2019). Contestare la posizione del voi (posizione che, non dimentichiamolo mai, gli è stata attribuita dall'io) non ha però lo scopo di creare un conflitto, bensì di assicurare il voi riguardo i buoni sentimenti dell'io nei suoi confronti. Che questa sia l'intenzione dell'io mi pare evidente dal v. 2 («che non ci tengo, a voi»), che non solo crea un effetto di accumulazione semantica rispetto al v. 1 («Non dite che mi siete indifferenti»), ma, con l'abbassamento di registro provocato dall'espressione *tenervi* e con la dislocazione a destra di «a voi», sposta anche il dettato su un piano di colloquialità (C. Dell'Aversano, comunicazione orale, 13 dicembre 2019). Particolarmente significativa in questo senso mi pare la posizione marcata di «a voi» all'interno del verso, che conferendo risalto sintattico all'interlocutore, smorza la carica aggressiva latente al v. 1. È come se l'io volesse dichiarare: «contesto la tua posizione per rassicurarti». Bisogna anche notare però che la rassicurazione dell'io presenta un difetto di forma sostanziale: l'io si esprime solo attraverso negazioni, non accetta che gli vengano attribuiti sentimenti ostili nei confronti del voi, ma non compie mai dichiarazioni positive di affetto. Questa possibilità d'altronde gli è stata preclusa dal doppio vincolo: una dichiarazione d'affetto presuppone spontaneità, ma in questa situazione l'io non può essere spontaneo, perché rispondendo positivamente alla richiesta d'amore non sta facendo altro che eseguire un ordine. Tutto quello che può fare è schermirsi dalle accuse.

Il rapporto che si sta delineando assume così delle caratteristiche che potremmo definire «*sensu lato* famigliari», e che si manifestano frequentemente nel rapporto genitori-figlio: l'affetto come legante tra le parti e l'asimmetria gerarchica (C. Dell'Aversano, comunicazione orale, 13 dicembre 2019). Trattandosi di un rapporto asimmetrico, le obbligazioni e i diritti dei soggetti sono distribuiti in maniera differente: l'affetto di chi occupa una posizione gerarchica superiore si dà per presupposto, e perciò non richiede necessariamente dimostrazioni esteriori. L'onere della prova d'amore spetta invece a chi occupa una posizione gerarchica inferiore, che non solo deve fornire delle dimostrazioni, ma deve anche sperare che a queste venga attribuito il significato desiderato. I genitori detengono dunque il sapere su ciò che è invisibile (i sentimenti, ma anche i significati), un sapere difficilmente contestabile in quanto non verificabile, mentre il figlio partecipa esclusivamente della dimensione esteriore. Può agire (almeno in linea di massima...), ma non può decidere quali significati verranno attribuiti alle sue azioni. La stessa dinamica si riscontra nel testo che stiamo esaminando: innanzitutto l'io non mette esplicitamente in discussione la veridicità delle affermazioni del voi, ma chiede che non gli vengano rinfacciate («Non dite...»). L'io non riserva a sé stesso la possibilità di argomentare su ciò che è vero o non è vero, ma solo su ciò che si può dire o non dire. L'io rimuove dal suo discorso ciò che pertiene all'interiorità e sposta la contesa sul piano dell'esteriorità, preparando in questo modo lo scacco che sarà evidente nei versi successivi. Lo sbilanciamento dell'io verso l'esterno è ancora più lampante negli ultimi due versi della prima strofa («Per non farvi male, ormai / non fiato più, non mi muovo»), nei quali «il piano del discorso viene spostato esplicitamente dal campo delle emozioni a quello dell'agire» (C. Dell'Aversano, comunicazione orale, 13 dicembre 2019). Se l'intento dell'io era contemporaneamente quello di contestare la posizione del voi e di rassicurarlo, questo doppio tentativo si rivela un fallimento: non potendo discutere con il voi sul piano dell'interiorità e delle emozioni, l'io passa al piano delle azioni, ma le uniche proposte che riesce ad avanzare sono in realtà non-azioni («non farvi male», «non fiato più, non mi muovo»).

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

Nei vv. 3-4 si assiste a uno slittamento apparentemente minimo, in realtà sostanziale, del posizionamento io-voi: dato che la sua attività verbale o fisica porta sofferenza al voi, l'io decide di rinunciare all'azione, dunque alle sue prerogative di soggetto. Quella che nei primi due versi era una supposta lacuna emotiva dell'io, adesso si trasforma in aggressione contro il voi, e in una forma decisamente esacerbata: sembra quasi che qualunque gesto dell'io possa ferire il voi, e perciò l'io assume una posizione di passività totale. L'«ormai» del v. 3 colloca temporalmente l'azione e lascia intravedere una storyline sommersa: in passato l'io aveva «fiatato», facendo del male al voi, il quale aveva assunto la posizione di vittima.⁵ In questa maniera, l'intento di contestazione e rassicurazione presente nei primi due versi si rivolge contro l'io, tramutandosi in paralisi. La rinuncia all'azione, già grave di per sé, ha delle conseguenze ancora più nefaste se consideriamo che la dimensione dell'agire, intersoggettivamente verificabile ed esteriore, era la sola in cui l'io collocava i termini del proprio discorso, mentre la sfera dell'interiorità era competenza esclusiva del voi (C. Dell'Aversano, comunicazione orale, 13 dicembre 2019).

E tuttavia la posizione di passività estrema che l'io riserva per sé stesso deve suonare come un campanello d'allarme: davvero il voi ha posizionato l'io come un pericolo costante, tanto da indurlo a rinunciare a ogni tipo di azione? Ci possiamo fidare del posizionamento e delle richieste che l'io attribuisce al voi? Oppure il punto di vista dell'io è falsato da qualche suo interesse pragmatico, per cui posiziona il voi nel modo in cui più gli torna comodo? Ancora non è possibile rispondere in modo esauriente a queste domande, ma si può cominciare a definire un bivio interpretativo che, come vedremo, si svilupperà nel corso di tutto il testo (C. Dell'Aversano, comunicazione orale, 13 dicembre 2019): infatti, nel caso che l'io sia un testimone fedele delle parole del voi, l'interazione va letta come un'assunzione di responsabilità dell'io rispetto a un voi che adesso appare debole e vulnerabile, e che è minacciato da ogni eventuale azione dell'io. Avendo spostato l'oggetto del discorso dal piano delle emozioni a quello delle azioni, anche le garanzie fornite dall'io per rispondere alle accuse del voi e rassicurarlo passano dai sentimenti ai gesti. In questa maniera, all'iniziale richiesta d'amore del voi – richiesta che, ricordiamolo, aveva generato una situazione di doppio vincolo – l'io risponde con una promessa di non azione. Tuttavia, dato che il voi non prende mai direttamente la parola, noi non possiamo sapere con certezza se l'io è realmente una minaccia così grave per il voi, da dover ricorrere a una forma così radicale di autolimitazione. Nel caso invece in cui l'io costruisce il suo interlocutore in maniera inattendibile, saremmo di fronte a un quadro totalmente diverso, e ancora una volta riconducibile al contesto parentale: per questi versi infatti si potrebbe facilmente parlare di autovittimizzazione da parte dell'io, sul modello del bambino che, per reagire al rimprovero, assegna a sé stesso una pena ancora maggiore, ma contemporaneamente la rinfaccia al genitore, cercando di farlo sentire in colpa per la condizione di sofferenza a cui l'ha costretto. Radicalizzare la propria posizione di vittima diventa un modo per punire moralmente il carnefice.

Passo ora all'analisi dei versi seguenti:

Sto diventando buono

⁵ Questo tipo di schermaglie sono una costante all'interno della raccolta, e si caratterizzano per una configurazione ambivalente dei rapporti di potere all'interno dell'interazione: da un lato, infatti, l'io sembra avere il potere di nuocere al voi, dall'altro il voi ha il potere di valutare la vita interiore dell'io e di orientarne le scelte e le azioni. Si veda, ad esempio, «Eccovi ancora li...» («Eccovi ancora li / ad aspettare. Non vi ho dato abbastanza? / C'è dell'altro? Su, dite. / Piantatela coi musi: fate un discorso / coerente, chiaro, preciso. Qual è il problema? / In che cosa consiste / la richiesta?», 220) o «Parlo, taccio. Mi alzo...» («Parlo, taccio. Mi alzo, / resto a sedere. // Quanto male vi faccio, / quanti torti. // Quanto potere. A volte / mi fa tremare. // [...] Vi tengo in pugno / e rido di paura: / lo so che siete voi / i più forti», 238).

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

come ai giardini
la statua del generale.

«Sto diventando buono»: il verso si può ancora una volta ricondurre al posizionamento genitori-figlio. L'implicito ovviamente è che in questo momento l'io non è buono, o meglio: il voi, essendo il solo interlocutore legittimato ad assumere l'interiorità come oggetto di discorso, reputa che l'io non sia buono, perciò gli chiede di diventarlo. La perifrasi gerundivale («Sto diventando») con cui viene espressa questa trasformazione dell'io dalla 'cattiveria' alla 'bontà' assume un tono particolarmente inquietante, perché prolunga il processo su una durata di tempo indefinita. In questa maniera alimenta la sensazione – suscitata da molti componimenti della raccolta – che l'adeguamento alle aspettative del voi sia un percorso eterno, un compito inadempibile di cui l'io si è fatto carico. L'io appare sempre più legato al voi da un'obbligazione gravosa a cui non può sottrarsi, e non può farlo perché il voi costituisce l'unico modo che l'io ha per accedere alla propria interiorità. Solo il voi, infatti, può parlare delle cose invisibili, e quindi solo il voi è legittimato a dire se l'io è buono o cattivo, indifferente o affettuoso. L'io può contestare, come nei primi versi, ciò che il voi dice, ma non può contestare veramente la sua autorità e il suo diritto di valutare la vita interna del soggetto. L'unico modo che ha l'io per *essere* buono e affettuoso è *essere riconosciuto* come buono e affettuoso dal voi. Per questa ragione la contestazione non è mai stata il fine ultimo dell'io, serviva semplicemente a preparare il terreno per la rassicurazione. Stando così le cose, il voi ha il potere di scolpire l'essenza dell'io. Ma teniamo sempre presente che il voi non parla mai direttamente: è l'io che detiene la parola, perciò è lui che posiziona il suo interlocutore.

I vv. 6-7 («come ai giardini / la statua del generale») presentano uno sviluppo interessante, e ci costringono a mettere in questione i contenuti della bontà che l'io diceva di star raggiungendo: come può, infatti, una statua essere buona? La similitudine tra l'io che sta diventando buono e la statua del generale ci fa precipitare nella stessa situazione in cui si era conclusa la strofa precedente, nella quale per ottenere una valutazione morale positiva l'io si ritiene costretto – o è stato veramente costretto – a rinunciare alla sua possibilità d'azione. Lo scambio è questo: la paralisi in cambio dell'approvazione del voi. È evidente allora che, in questo contesto, l'attributo «buono» non può avere come significato quello di compiere buone azioni, o di agire per il bene, dato che il tipo di bontà che l'io sta cercando di vedersi riconosciuto presuppone la totale passività. Si tratta piuttosto della bontà di chi è mansueto ed esegue gli ordini (non è un caso, forse, che sia proprio la statua di un generale), o meglio ancora la bontà di chi, essendo considerato una minaccia per gli altri, accetta di sacrificare sé stesso. Mi pare infatti che l'io, insistendo sull'aspetto della responsabilità e della cura dell'altro a costo di un'autolimitazione estrema, stia cercando di occupare la posizione del capro espiatorio. Vedremo nel seguito dell'analisi quali sono le caratteristiche di questo posizionamento, e soprattutto se resterà un posizionamento *potenziale* (C. Dell'Aversano, comunicazione orale, 13 dicembre 2019) o se l'io sarà in grado di imporlo definitivamente. Per ora resiste l'oscillazione che avevamo riscontrato anche nella prima strofa: ignorando se il posizionamento che l'io assegna al voi sia veritiero oppure fazioso, non è possibile sapere con certezza se l'io è una vittima innocente del voi, oppure se sta creando studiatamente una situazione in cui poter compiere un nobile sacrificio, e quindi assumere una posizione con un alto grado di moralità, così da riscattare la sua paralisi. L'unica cosa che non possiamo mettere in dubbio, infatti, è che l'io sia paralizzato e inibito nelle sue possibilità d'azione; resta da capire, però, se questa paralisi è causata dal voi, oppure se ha altre cause, e il voi autoritario serve all'io per riscattarsi, trasformando la passività in nobile sacrificio. In questo senso, la scelta della statua del generale come termine di paragone fornisce degli spunti interessanti, ma non risolve la questione.

Ho gli stivali istoriati
di nomi e cuoricini. Tre piccioni

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

mi tubano sull'elmetto.

Nella terza strofa appaiono per la prima volta dei significanti di affetto positivi («nomi e cuoricini»), anche se vengono presentati in forma degradata, sotto forma di scritte sopra gli stivali della statua-io. A tal proposito, l'uso del termine «istoriati» assume una sfumatura fortemente ironica, dovuta al fatto che un termine di registro alto viene usato per indicare un referente basso. Considerato che fin qui l'io non era mai stato in grado di assumere come oggetto del discorso dei significanti di affetto, non stupisce che la loro apparizione avvenga in forma abbassata. Ancora una volta, tra l'altro, tutto ciò che riguarda la dimensione emotiva non viene nominato direttamente, ma entra nel discorso dell'io sotto forma di segno («nomi e cuoricini») oggettivo ed esteriore, che crea una mediazione tra l'io e il mondo dell'interiorità. Inoltre bisogna notare come i significanti dell'affetto si presentano come sfregio, come qualcosa che macchia la nobile immobilità della statua-io. Il campo semantico dell'affettività, nel momento in cui non viene più disconfermato o spostato sul piano delle azioni, assume un carattere invasivo e degradato.

L'operazione di abbassamento, se vedo bene, coinvolge anche il voi, che nella scena appare sotto forma dei «tre piccioni» che «tubano sull'elmetto» della statua. La rfigurazione dell'io in statua e del voi in dei piccioni definisce delle opposizioni semantiche e posizionali molto precise: l'io possiede i tratti di immobilità, passività, ma anche di nobiltà e valore, mentre il voi assume su di sé i tratti opposti, ovvero la libertà d'azione, l'attività, l'umiltà referenziale. In qualche modo è come se l'io facesse scontare la propria paralisi al voi (che, nel modo in cui l'io ci presenta i fatti, aveva indotto l'io all'immobilità), degradandolo ad una condizione animale. Il risultato finale è che in entrambi i casi le parti perdono la loro appartenenza al mondo umano.

Sul petto, sulle mostrine,
sulla mia mano tesa,
piove guano.

I segnali di valore («Sul petto, sulle mostrine») e bontà («sulla mia mano tesa») che si accumulano nei primi due versi della strofa aumentano la gravità dell'offesa finale che i piccioni-voi rivolgono alla statua-io. Il posizionamento dell'io come vittima delle prevaricazioni del voi è ormai definitivo, e il guano con cui viene insozzato è l'insulto finale che riceve. A questo punto si sono delineati definitivamente i rapporti posizionali che esistono tra l'io e il voi: l'io è forte – tanto che qualunque suo gesto può nuocere al voi («per non farvi male, ormai / non fiato più, non mi muovo») – ma non ha autorità sul voi; al contrario il voi è debole, ha bisogno di certezze affettive e di tutele, ma allo stesso tempo è normativo e può esercitare potere sull'io. Per questa ragione l'io si autoattribuisce una posizione di responsabilità nei confronti del voi, ma visto che l'io stesso è la minaccia, è costretto ad autolimitarsi, rinunciando all'azione, ovvero all'unica dimensione sulla quale poteva esercitare il suo dominio linguistico – l'interiorità come oggetto del discorso, infatti, gli era preclusa. D'altronde la situazione di doppio vincolo in cui il voi autoritario aveva posto l'io precludeva sul nascere qualsiasi possibilità di sviluppo felice. L'autoannullamento dell'io come soggetto autonomo era una conseguenza inevitabile. Tuttavia l'io offeso – o, dal suo punto di vista, costretto all'auto-offesa – riscatta il suo sacrificio nobilitando sé stesso (la statua del generale) e degradando il suo beneficiario e, al contempo, carnefice (i piccioni). Se infatti questo assetto posizionale si poteva intravedere, ma restava tutto sommato potenziale e non attuale, l'immagine finale della poesia («sulla mia mano tesa, / piove guano») mi pare vada esplicitamente in questa direzione, e finalmente descrive l'azione del voi verso l'io come un sopruso ingiustificato.

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

A un primo impatto dunque sembra di essere di fronte a un modello di capro espiatorio: la comunità (il voi) richiede il sacrificio di un suo membro marginale – occupante una posizione superiore o inferiore al centro – la cui presenza viene ritenuta una minaccia per la comunità stessa. Anche la nobilitazione della vittima può essere interpretata come un elemento appartenente al modello del capro espiatorio: prima viene sacrificata, poi si celebrano riti e si costruiscono statue in suo onore. Tuttavia nel nostro testo abbiamo incontrato almeno due elementi macroscopici che devono metterci in sospetto e farci interrogare sulla natura di questo sacrificio: innanzitutto è la comunità che dovrebbe richiedere ed eseguire il sacrificio della vittima, mentre qui non abbiamo nessuna conferma testuale che questo sia il desiderio del voi, il quale non prende mai parola, per cui non sappiamo se i posizionamenti che gli vediamo assumere nel testo sono frutto di una libera scelta, oppure se gli vengono imposti dall'io, che detiene la parola. In secondo luogo, è la comunità, e non l'io (per ovvi motivi direi), che dovrebbe onorare il sacrificio, ma anche in questo caso il voi non ha diritto di parola, e pertanto è l'io a descrivere il suo sacrificio in termini nobilitanti.

Si è riproposta ancora una volta l'aporia che avevamo incontrato nelle strofe precedenti. I termini della questione sono sempre gli stessi: o l'io riporta in maniera fedele le posizioni del voi, e quindi subisce il doppio vincolo, oppure posiziona strategicamente il voi in modo da poter nobilitare il suo sacrificio e riscattare la sua passività. Nel primo caso il rapporto con il voi che avanza una richiesta d'amore appare come un legame originario, e perciò inaggirabile, ma allo stesso tempo non potrà non condurre l'io alla perdita di autonomia. Ne deriva un assetto posizionale che presenta interessanti affinità con il modello di teoria etica introdotto da Emmanuel Lévinas, autore che Fiori conosce bene (“Intervista con Simone Buratti”) e che ha influenzato in profondità la sua poetica:

La differenza tra Lévinas e Kant consiste nel fatto che per il primo l'esperienza etica ruota intorno alla fatticità di una richiesta che non corrisponde all'autonomia del soggetto, ma che piuttosto mette in crisi quell'autonomia. L'esperienza etica è eteronoma, in quanto la mia autonomia viene messa in questione dal fatto della richiesta dell'Altro, dal richiamo che deriva dal suo volto e che mi pone un'obbligazione che non ho scelto. Per Lévinas ci sono due tendenze principali nella filosofia occidentale, l'autonomia e l'eteronomia [...]. Una filosofia dell'autonomia ha come sua più alta aspirazione la libertà del soggetto e ritiene che tutto ciò che intralci questa libertà debba essere filosoficamente e socialmente superato [...]. La posizione di Lévinas consiste invece nel dire che la responsabilità precede la libertà, ovvero che prima della libera attività del soggetto, che riconduce l'intera realtà all'interno della sua presa epistemica, esiste l'esperienza di una richiesta eteronoma che pone in questione il soggetto e lo chiama a rispondere. (Critchley 68-69)

In quest'ottica, la perifrasi gerundivale del v. 5 («Sto diventando buono») finisce con l'assumere un significato vasto e decisamente emblematico della condizione dell'io, descrivendo un processo senza limiti di progressivo adeguamento a una richiesta originaria che allo stesso tempo fonda il soggetto (e perciò non può essere aggirata) e lo mette in questione. Tuttavia non posso fare a meno di notare che questo quadro esclude tutti quei posizionamenti, evidenti nel testo, nel quale l'io sembra autocompiacersi della sua condizione di vittima, o comunque sfrutta quella posizione per affermare superiorità morale o di valore rispetto ai carnefici.

Nel secondo caso, quello in cui l'io posiziona faziosamente il voi per le proprie finalità pragmatiche, l'io costruisce il voi come un soggetto normativo e repressivo verso cui si sente obbligato. L'io pertanto non è intenzionato a eludere l'obbligazione, ma più le si attiene, più si limita, e più si limita, più tende a posizionare il voi come antagonista e carnefice, e sé stesso come capro espiatorio. D'altronde non si può neanche dire con certezza che l'autolimitazione dell'io sia stata imposta dal voi, anzi: la sua richiesta iniziale, che è una richiesta d'amore, non

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

si concilia affatto con una posizione di passività. La costruzione dell'antagonista e l'autovittimizzazione servirebbero così a compensare una paralisi del soggetto che, a questo punto, si potrebbe presumere anteriore alla relazione con il voi. In questo caso sarebbe il voi, cui non è data possibilità di replica, ad essere manipolato dall'io, che continua a posizionarlo come carnefice crudele per giustificare e riscattare moralmente la propria condizione di impotenza.

Quale tra queste due interpretazioni bisogna considerare come definitiva? Alla luce di quanto osservato nelle premesse, e quindi considerando che quello che abbiamo di fronte non è un dialogo, ma un monologo nel quale vengono riportati, non sappiamo quanto fedelmente, i discorsi del voi, non credo sia possibile risolvere il problema in maniera univoca. E tuttavia l'aporia che si viene a creare non mi sembra affatto un difetto, anzi rappresenta un motivo di ricchezza che si può riscontrare facilmente in molti testi di *Voi*. Il risultato finale è quello di un io che si pone in una zona ambigua tra l'ipocrisia e la responsabilità volontaristica, rivelando in questo modo la problematicità di alcune istanze etiche nel momento in cui da teoria si fanno esperienza. Inoltre, nel porre in termini aporetici la relazione tra io-singolo e voi-comunità, Fiori rappresenta una condizione storica del soggetto che ha riguardato direttamente molti esponenti della sua generazione, passati dai movimenti studenteschi degli anni Sessanta e Settanta (Fiori è stato cantante, chitarrista e paroliere degli Stormy Six, uno dei principali gruppi di canzone politica e rock d'opposizione in Italia) all'individualismo radicale del tardo capitalismo. Come rimarca Sennett, infatti, la generazione nata dopo la seconda guerra mondiale ha adottato sempre più capillarmente atteggiamenti intimisti e narcisisti, modificando profondamente non solo la morfologia dello spazio pubblico, ma anche i rapporti tra singolo e collettività.

Il significato clinico del narcisismo si discosta dall'accezione popolare di amore per la propria bellezza; in senso stretto, come disturbo caratteriale, denota un assorbimento in se stessi che impedisce di distinguere ciò che appartiene alla sfera dell'io e dell'autogrificazione da ciò che è esterno [...]. L'attuale disturbo narcisistico nasce dal fatto che il nuovo tipo di società stimola la crescita delle componenti psichiche e cancella l'importanza dei contatti sociali – dei contatti in pubblico – al di fuori dei confini del singolo io. (Sennett 9)

Come spero di aver messo in luce nell'analisi, Pio di Fiori stabilisce un rapporto contraddittorio con il voi-comunità: da un lato si sente obbligato nei confronti della comunità, dall'altro lato rimuove il voi come soggetto parlante, ponendosi come unico avente diritto alla parola. In questo modo il desiderio dell'io di costruire un legame sano con il gruppo si scontra e si annulla con una indisponibilità di fondo, generata dalla sua tendenza a pensarsi come un essere separato.

7.

Vorrei concludere questo intervento con qualche considerazione generale sull'uso della teoria nella critica letteraria. Ritengo che insistere sulla teoria letteraria sia un dovere imprescindibile del ricercatore, in quanto «C'è teoria quando le premesse del discorso comune sulla letteratura non sono più accettate come ovvie, quando vengono interrogate, espone come costruzioni storiche, come convenzioni» (Compagnon 10). La teoria dunque, nel suo essere intrisa di idee non solo sulla letteratura, ma anche sul mondo e sull'uomo, ha sempre avuto un effetto demistificante e problematizzante. Tuttavia mi pare che molti studiosi, soprattutto della mia generazione, facciano un uso neutralizzato della teoria, strumentale, direi quasi formalistico. Dagli edifici teorici del passato, ormai in rovina, si espungono le idee fondanti che componevano una visione, e vengono recuperati perlopiù singoli tasselli, intuizioni che nel

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

tempo si sono tramutate in categorie da applicare a un brano o ad un testo. Non sto dicendo che dovremmo tornare ad essere bachtiniani, o adorniani, o benjaminiani. Aderire oggi a quei sistemi sarebbe nostalgico e insensato. Credo però che, anche al costo di mancare il bersaglio e rendersi ridicoli, si debba continuare a interrogarsi e a dibattere sulle questioni fondamentali che lo studio della letteratura ci pone continuamente di fronte.

8. Bibliografia

- Austin, John L. *Come fare cose con le parole*. Marietti, 1987.
- Bachtin, Michail M. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi, 2002.
- Bamberg, Michael. "Positioning between structure and performance". *Journal of Narrative and Life History*, vol. 7, nn. 1-4, 1997, pp. 335-42.
- Bamberg, Michael, et al. *Selves and Identities in Narrative and Discourse*. John Benjamins Publishing Company, 2007.
- Bateson, Gregory, et al. "Verso una teoria della schizofrenia." *Verso un'ecologia della mente*, a cura di Gregory Bateson, Adelphi, 1976.
- Caughy, John L. *Imaginary Social Worlds: A Cultural Approach*. University of Nebraska Press, 1984.
- Critchley, Simon. *Responsabilità illimitata. Etica dell'impegno, politica della resistenza*. Meltemi, 2008.
- Compagnon, Antoine. *Il demone della teoria*. Einaudi, 2000.
- Dell'Aversano, Carmen. *L'analisi posizionale del testo letterario*. Aracne, 2009.
- . "«Positioning theory» e critica letteraria". *Strumenti critici*, vol. 33, no. 2, 2018, pp. 395-416.
- Fiori, Umberto. Intervista con Simone Burratti et al. "Conversazione con Umberto Fiori (prima parte)." *Formavera*, 29 ottobre 2014, <https://formavera.com/2014/10/29/conversazione-con-umberto-fiori-prima-parte/>. Accesso: 12 giugno 2020.
- . *Poesie 1986-2014*. Mondadori, 2014.
- Harré, Rom, e Luk van Langenhove, curatori. *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Blackwell, 1999.
- Harré, Rom, et al. "Recent Advances in Positioning Theory". *Theory Psychology*, vol. 19, no. 5, 2009, pp. 5-31.
- Hermans, Hubert J.M., et al. "The Dialogical Self. Beyond Individualism and Rationalism." *American Psychological Association*, vol. 47, no. 1, 1992, pp. 23-33.
- Kayı-Aydar, Hayriye. *Positioning theory in applied linguistics*. Palgrave Mcmillan, 2019.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manuale di retorica*. Bompiani, 2015.
- Sennett, Richard. *Il declino dell'uomo pubblico*. Mondadori, 2006.
- Vendler, Helen. *Poems, Poets, Poetry. An Introduction and Anthology*. Bedford/St. Martin's Press, 1997.
- Vološinov, Valentin N. *Freudismo. Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, a cura di Augusto Ponzio, Bompiani, 2014, pp. 355-598.

«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico

Matteo Tasca

---. “Stilistica del discorso artistico”. *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, a cura di Augusto Ponzio, Bompiani, 2014, pp. 1841-994.